



## Nelson Faria e a retórica nordestina: análise à luz da Teoria das Tópicas Musicais

### Nelson Faria and the Rhetoric of Northeastern Brazil: An Analysis Through the Lens of Musical Topic Theory

Alexandre da Silva Cortez  
UFJF

**Resumo:** Este artigo investiga a presença da tónica nordestina na produção musical do guitarrista brasileiro Nelson Faria, com base na teoria das tónicas musicais conforme desenvolvida por Leonard Ratner (1980), Kofi Agawu (1991) e Robert Hatten (2004). A abordagem parte do pressuposto de que determinados elementos musicais, como escalas, padrões rítmicos e gestos melódicos, funcionam como signos culturalmente codificados que carregam significados expressivos e identitários. No contexto da música popular brasileira, a tónica nordestina tem sido descrita como composta por modos como o mixolídio, o dórico e o lídio com sétima menor, além de figuras rítmicas características de gêneros como o baião (Bastos; Piedade, 2007). A pesquisa dialoga com os estudos de Piedade (2005a, 2005b, 2007, 2011), que propõem o uso da teoria das tónicas na análise de repertórios da música popular instrumental e do jazz brasileiro, ampliando o enfoque retórico e semiótico. A análise de composições como "Baião por Acaso" e "Paisagem Brasileira", presentes na discografia de Nelson Faria, revela o emprego recorrente de *musemas* — unidades mínimas de significação musical conforme definidas por Philip Tagg (1987, 2003, 2011, 2013) — que reforçam a evocação da estética nordestina. A articulação entre análise formal, escuta crítica e abordagem semiótica permite compreender a obra de Nelson Faria como espaço de construção expressiva e identitária no âmbito da música instrumental brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** teoria das tónicas; música popular brasileira; música nordestina; Nelson Faria; análise musical.

**Abstract:** This article investigates the presence of the Northeastern topic in the musical production of Brazilian guitarist Nelson Faria, based on the theory of musical topics as developed by Leonard Ratner (1980), Kofi Agawu (1991), and Robert Hatten (2004). The approach is grounded in the assumption that certain musical elements — such as scales, rhythmic patterns, and melodic gestures — function as culturally codified signs that convey expressive and identity-related meanings. In the context of Brazilian popular music, the Northeastern topic has been described as comprising modes such as Mixolydian, Dorian, and Lydian with a lowered seventh, as well as rhythmic figures typical of genres like *baião* (Bastos; Piedade, 2007). This research engages with the studies of Piedade (2005a, 2005b, 2007, 2011), who advocates for the application of topic theory to the analysis of Brazilian instrumental music and jazz, expanding the rhetorical and semiotic approach. The analysis of compositions such as "*Baião por Acaso*" and "*Paisagem Brasileira*", featured in Nelson Faria's discography, reveals the recurrent use of *musemes* —



minimal units of musical meaning as defined by Philip Tagg (1987, 2003, 2011, 2013) — which reinforces the evocation of a Northeastern aesthetic. The articulation of formal analysis, critical listening, and semiotic interpretation allows us to understand Nelson Faria's work as a space for expressive and identity construction within the field of contemporary Brazilian instrumental music.

**Keywords:** musical topics theory; Brazilian popular music; northeastern Brazilian music; Nelson Faria; musical analysis.

## Introdução

A teoria das tópicas musicais, originalmente formulada para a análise da música clássica europeia, tem sido ampliada nas últimas décadas para abarcar repertórios da música popular, incluindo expressões instrumentais e regionais. Essa abordagem concebe a música como um sistema de signos culturais, no qual certos estilos, padrões e gestos carregam significados extramusicais reconhecíveis, que atuam como ferramentas comunicativas entre intérprete e ouvinte. Leonard Ratner (1980) foi um dos primeiros a apresentar as tópicas como aparatos estilísticos empregados pelos compositores para comunicar afetos e atmosferas específicas.

Kofi Agawu (1991), desenvolvendo essas ideias a partir de uma perspectiva semiótica, propôs que as tópicas musicais funcionam como estruturas codificadas capazes de expressar afetos, atmosferas e situações sociais específicas. Segundo o autor, a escuta musical é profundamente retórica e culturalmente situada, sendo mediada por convenções estilísticas que informam a interpretação do ouvinte. Robert Hatten (2004), por seu turno, amplia essa concepção ao incluir gestos musicais e tropos como elementos significativos da comunicação musical.

No Brasil, estudiosos como Acácio Tadeu de Camargo Piedade têm um extenso trabalho explorando a aplicação dessa teoria na música popular brasileira, com foco em repertórios como o jazz brasileiro e a música instrumental (Piedade, 2005a; 2005b; 2007; 2011). Marina Beraldo Bastos e Piedade (2007, p. 3) identificaram a existência de uma tópica nordestina que se manifesta por meio de escalas modais como a mixolídia, dórica e lídia com sétima menor (ou lídio b7), além de padrões rítmicos e fraseológicos associados a gêneros como baião, forró, xote e frevo.

Paralelamente, Philip Tagg (1987, 2003, 2013) propõe a noção de "musema" como unidade mínima de significação musical. Musemas são pequenos gestos ou padrões musicais que operam como signos culturais, capazes de evocar contextos, identidades e emoções de forma imediata. Essa perspectiva se mostra particularmente produtiva para a análise da música popular, na medida em que permite mapear os códigos sonoros que estruturam a comunicação musical em contextos sociais diversos, nos auxiliando a encontrar e definir novas tópicas musicais.

Portanto, neste artigo, propomos uma análise de parte da obra do guitarrista brasileiro Nelson Faria à luz dessas contribuições teóricas. Faria é reconhecido por sua atuação destacada na música instrumental brasileira, com uma linguagem que integra elementos do jazz, da música



erudita e da tradição popular nacional. Ao investigar obras como “Baião por Acaso” e “Paisagem Brasileira”, buscamos identificar e descrever os recursos musicais que configuram a tónica nordestina em sua produção, considerando aspectos estilísticos, retóricos e semióticos.

Nosso objetivo é contribuir para o debate sobre a aplicação da teoria das tónicas na música popular brasileira, articulando análises formais e semióticas com a reflexão sobre identidade cultural e retórica musical. Ao evidenciar como Nelson Faria mobiliza signos nordestinos em sua linguagem artística, pretendemos demonstrar o potencial dessa abordagem para iluminar processos de construção expressiva e comunicativa na música brasileira contemporânea.

## Referencial Teórico

A teoria das tónicas musicais surgiu inicialmente no campo da análise da música erudita europeia do século XVIII, sobretudo com os estudos de Leonard Ratner (1980), que propôs a ideia de que determinadas figuras musicais, como marchas, pastorais, estilos galantes ou rústicos, funcionavam como *topoi*, ou seja, lugares retóricos recorrentes reconhecíveis pelo ouvinte de determinado contexto sociocultural. Esses *topoi* operam como signos musicais convencionados, carregando significados expressivos que transcendem a estrutura puramente sonora e comunicam afetos, situações sociais ou atmosferas históricas.

Desdobrando esse ponto de partida, Kofi Agawu (1991) desenvolve uma abordagem semiótica da tónica musical, enfatizando seu caráter retórico e culturalmente situado. Para o autor, os tópicos funcionam como elementos de uma linguagem compartilhada, na qual as convenções estilísticas atuam como mediadoras entre o compositor e o ouvinte. Agawu sustenta que a escuta musical no repertório tonal não se dá apenas por reconhecimento formal, mas também por identificação de signos com valor expressivo e associativo. Essa escuta envolve a articulação entre gramática musical e discurso cultural, tornando-se um processo de interpretação que requer do analista a consideração de códigos extramusicais.

Complementando esse panorama, Robert Hatten (2004) amplia a teoria das tónicas ao integrar as noções de gesto musical, tropo e expressividade encarnada. Para Hatten, a significação musical não se dá apenas por associação estilística (como em Ratner) ou por codificação cultural (como em Agawu), mas também por meio de movimentos expressivos intrínsecos à própria música, os quais evocam significados emocionais e simbólicos. Em sua teoria, os tópicos são vistos como formas de representação afetiva que operam em conjunto com os gestos musicais, sendo fundamentais para a construção da retórica musical em repertórios tonais e pós-tonais.

No contexto brasileiro, essa teoria foi adaptada e aprofundada por Acácio Tadeu de Camargo Piedade, que propôs a aplicação da tónica musical à análise de repertórios da música popular brasileira e do jazz instrumental (Piedade, 2005a; 2005b; 2007; 2011). Piedade argumenta que a



escuta musical em tais repertórios também é mediada por convenções estilísticas reconhecíveis, cuja organização retórica pode ser descrita por meio das ferramentas da teoria das tópicas. Para o autor, elementos como escalas, padrões rítmicos e articulações melódicas funcionam como signos que evocam tradições culturais específicas, como o samba, o choro, o baião, entre outros, e que operam tanto no nível estrutural quanto no nível simbólico da música.

Dentre essas tradições, a chamada “tópica nordestina” tem sido objeto de interesse crescente. Em estudo realizado por Bastos e Piedade (2007, p. 3), essa tópica é descrita como uma constelação de elementos estilísticos que evocam o universo sonoro do Nordeste brasileiro. Ela se manifesta por meio de modos específicos (como o mixolídio, o dórico e o lídio com sétima menor), de padrões rítmicos característicos do baião, do xote e do forró, bem como de gestos melódicos recorrentes associados à sanfona, à zabumba e à oralidade da canção popular nordestina. A tópica nordestina, segundo os autores, carrega significados afetivos e identitários que remetem não apenas a uma geografia cultural, mas a uma retórica de resistência e pertencimento regional.

A esses aportes soma-se a perspectiva da semiótica da música popular, notadamente através das contribuições de Philip Tagg (2011, p. 15), que propõe o conceito de musema, definido pelo autor como sendo uma unidade mínima de significação musical. Os musemas são pequenos padrões melódico-rítmicos com forte valor conotativo, identificáveis em diversos estilos e contextos culturais. Tagg sustenta que a música popular opera predominantemente por meio da significação conotativa e que suas estruturas são permeadas de códigos socioculturais que comunicam significados de forma não verbal. Isso torna possível, por exemplo, que um fragmento melódico ou rítmico evoque imediatamente determinada estética regional, estado emocional ou referência cultural, como ocorre com muitos gestos associados ao baião ou ao samba.

A articulação entre a teoria das tópicas musicais e o conceito de musema permite uma abordagem híbrida que combina análise formal e escuta culturalmente situada. Enquanto a tópica trabalha com convenções estilísticas mais amplas e reconhecíveis, o musema permite identificar as unidades menores que podem vir a construir esses significados que aqui denominamos de tópicas. Essa abordagem se revela especialmente produtiva para o estudo da música instrumental popular brasileira, onde a ausência de texto exige uma escuta atenta à retórica sonora como principal meio expressivo.

Portanto, é a partir desse referencial teórico que integra musicologia histórica, semiótica e estudos culturais que se propõe a análise das obras “Baião por Acaso” e “Paisagem Brasileira”, de Nelson Faria, investigando de que modo a tópica nordestina é construída, evocada e ressignificada em sua produção artística.



## A Tópica Nordestina na Obra de Nelson Faria

A trajetória artística de Nelson Faria se insere no contexto da música instrumental brasileira contemporânea, marcada pela convergência entre linguagens do jazz, da música erudita e da tradição popular brasileira. Como guitarrista, compositor e educador, Faria destaca-se por uma abordagem musical versátil, que privilegia tanto o domínio técnico quanto a expressividade estilística. Ao longo de sua carreira, colaborou com importantes nomes da MPB, como Milton Nascimento, Edu Lobo, Nana Caymmi e João Bosco, e consolidou-se como referência no ensino do instrumento por meio de obras didáticas e atuações em festivais e *masterclasses* no Brasil e no exterior (Cortez, 2025, p. 08)

Sua produção musical revela uma atenção constante à diversidade de matrizes culturais brasileiras, incorporando elementos do samba, do choro, da bossa nova e, notadamente, da música nordestina. Essa integração estilística não se dá de forma decorativa, mas como elemento constitutivo de uma linguagem autoral que dialoga com a tradição e ao mesmo tempo propõe reelaborações expressivas. É nesse contexto que a tópica nordestina emerge como um signo recorrente na obra de Faria, articulando referências culturais, afetivas e identitárias (Cortez, 2025, p. 139-140).

A tópica nordestina, conforme já delineado, constitui um conjunto de convenções musicais codificadas que evocam o universo sonoro do Nordeste brasileiro. Em sua obra, Faria mobiliza esse repertório de signos de forma estratégica e sensível seja pela escolha de escalas e modos associados ao baião (como o modo mixolídio), seja pelo uso de padrões rítmicos sincopados, ostinatos de acompanhamento que remetem à zabumba, ou ainda contornos melódicos que aludem à oralidade popular nordestina. Do ponto de vista composicional, a presença da tópica nordestina nas obras de Nelson Faria opera em diversos níveis: no plano temático, ao explorar referências ao imaginário do interior brasileiro; no plano estrutural, ao empregar células rítmicas e progressões harmônicas características de gêneros nordestinos; e no plano retórico, ao criar atmosferas afetivas que remetem à paisagem cultural da região. Essas estratégias de evocação estilística não apenas ampliam o vocabulário expressivo da música instrumental brasileira, mas também reposicionam a nordestinidade como matriz de invenção musical, e não apenas como tradição a ser preservada (Cortez, 2025, p. 128-130)

Essa abordagem está alinhada com o que Piedade (2011, p. 107) denomina de uso expressivo da tópica musical na música popular; não se trata apenas de reproduzir elementos codificados, mas de reinterpretá-los de forma criativa, construindo novos sentidos a partir da memória cultural compartilhada. Além disso, como propõe Tagg (2013, p. 232), a análise de musemas permite identificar como pequenos gestos melódicos e rítmicos reforçam a significação



cultural da música, operando como marcas identitárias sutis, porém eficazes.

A partir de nossas análises de parte da obra de Faria, é possível observar que a presença de musemas associados ao baião e ao forró é perceptível em suas frases melódicas, na articulação rítmica do acompanhamento e na estruturação harmônica de suas composições. Essas escolhas sonoras contribuem para uma escuta que reconhece a nordestinidade não apenas como referência geográfica, mas como topo musical de forte valor simbólico, evocando ideias de brasilidade, interioridade, memória afetiva e vitalidade rítmica.

Essa seção, portanto, prepara o terreno para uma análise mais detalhada de duas obras representativas, “Baião por Acaso” e “Paisagem Brasileira”, nas quais se evidencia com clareza a construção tópica da nordestinidade na linguagem musical de Nelson Faria.

### **Análise Musical I — “Baião por Acaso”**

A composição “Baião por Acaso”, de Nelson Faria<sup>1</sup>, integra o álbum “Ioiô”, lançado em 2006, e figura entre as obras que mais explicitamente dialogam com a tradição nordestina dentro de sua produção. A peça é estruturada a partir do gênero baião, tanto em sua métrica quanto em seus materiais temáticos, mas desenvolve-se com liberdade formal e harmônica típica da linguagem do jazz e da música instrumental brasileira contemporânea.

Logo na introdução da peça, que pode ser ouvida no seguinte [link](#), observa-se a utilização de um ostinato rítmico característico da zabumba, com acento nos tempos fracos do compasso e subdivisões internas que sugerem a articulação rítmica do baião tradicional. Esse padrão de base funciona como marco tópico no sentido proposto por Ratner (1980) e Agawu (1991), ele estabelece de imediato um contexto expressivo reconhecível para o ouvinte familiarizado com o repertório nordestino. Do ponto de vista analítico, tal gesto pode ser interpretado como um musema rítmico (Tagg, 2013, p. 232-234), cujo valor comunicativo está vinculado à memória cultural do baião.

A melodia principal da obra, apresentada logo abaixo na “Figura 1”, entre os compassos 14 e 21, é construída com base no modo mixolídio, reforçando a articulação com o universo sonoro do Nordeste brasileiro.

Figura 1. Melodia principal de “Baião por Acaso”

---

<sup>1</sup> Link para a audição da obra: <https://youtu.be/T9ZnMahIvXc>



Fonte: Cortez (2025, p. 128)

[Descrição] Trecho da partitura da composição "Baião por Acaso", de Nelson Faria. A partitura está escrita em clave de sol e mostra a melodia principal com cifras de acordes acima do pentagrama. Observam-se harmonias como Em7(11), Gm7(11), F7(13), D7(9) e E/G#, típicas da linguagem harmônica híbrida entre o baião e o jazz. A melodia apresenta motivos curtos e repetitivos, com rítmica sincopada, e uso de escala mixolídia, características associadas à tópica nordestina. [Fim da descrição].

Como observa Piedade (2011, p. 107), o uso de sétima menor sobre o grau I e a ênfase na quinta justa descendente, em frases cadenciadas e simétricas, são traços comuns em melodias de baião, xote e forró. A articulação melódica com pausas rítmicas e resolução descendente também evoca a oralidade melódica do canto nordestino, mesmo em contexto instrumental. Tais características são recorrentes na construção da chamada tópica nordestina na música popular brasileira.

Harmonicamente, Faria adota uma abordagem híbrida: a progressão tonal básica do baião, frequentemente centrada no eixo I–IV–V, é expandida com acordes de empréstimo modal, substituições tritonais e modulações temporárias, elementos oriundos do vocabulário jazzístico. Como podemos observar na "Figura 2", a introdução da obra inicia com dois compassos no acorde de Em7(9/11), seguido de mais dois compassos de Gm7(9/11), voltando para mais dois compassos de Em7(9/11), indo para dois compassos de F#7(#5), seguido de mais dois compassos de F7(4/13), progredindo para dois compassos de D7(4/9), por fim, mais dois compassos de F7(4/9) antes de iniciar a melodia principal no acorde de D7(4/9). Portanto, observa-se que a introdução da peça recebe uma abordagem modal, iniciando no primeiro compasso e indo até o 14º. Essa fusão estilística não dilui a referência nordestina, mas a reinterpreta de modo diferente. Como observa Piedade (2011, p. 104), o uso expressivo da tópica depende não apenas da citação direta de signos culturais, mas da sua recontextualização retórica. Em "Baião por Acaso", a tensão entre a tradição do gênero baião e o diálogo com elementos jazzísticos é resolvida de forma fluida, sem caricaturas ou excessos de ornamentos, tanto de um gênero como de outro, ou seja, ele não procura reproduzir tradicionalmente a sonoridade do Baião com instrumentação tradicional do estilo e nem estruturas harmônicas mais tradicionais, também não executa a obra nos ritmos de *swing* ou *bebop*, que são tradicionais no Jazz, nem segue os caminhos harmônicos mais comuns do gênero. Ele busca amalgamar ambas as influências, diluindo características dos dois gêneros

para criar uma sonoridade híbrida.

Do ponto de vista da performance, a gravação da peça evidencia a opção por uma dinâmica contida e elegante, distante da expressividade explosiva comumente associada ao forró de salão. Essa contenção interpretativa pode ser lida como um gesto estético que desloca o baião para o campo da música instrumental brasileira, ou Jazz brasileiro, contribuindo para a sua reconfiguração discursiva como representatividade de identidade brasileira no jazz. Além disso, os espaços de improvisação presentes na obra, sobretudo na seção intermediária, demonstram a maleabilidade da estrutura tópica, ou seja, os improvisos mantêm a base rítmica nordestina como referência, mas exploram um plano de fundo harmônico modal para a construção da sessão de improvisos, sendo que a sessão segue a seguinte progressão harmônica: 4 compassos de Em7, 2 compassos de Cm7, voltando para mais 2 compassos de Em7, passando para Cm7, B7 alterado, Em7, B7 alterado, F7 e G, sendo um compasso para cada acorde.

A combinação entre referência tópica e liberdade formal é o que confere à obra seu caráter identitário híbrido, mesclando elementos do baião e do jazz. "Baião por Acaso" não apenas representa a nordestinidade, mas a reinterpreta como linguagem aberta, interseccionando memória, técnica e invenção. Essa operação é possível justamente porque a tópica nordestina, como campo de signos culturais, permite ser evocada a partir de poucos gestos codificados, ou seja, por meio de musemas que podem estar presentes na instrumentação, modos ou padrões rítmicos que carregam densidade semântica mesmo quando isolados ou reelaborados.

Em suma, a análise da peça evidencia como Nelson Faria emprega de forma consciente e crítica os elementos constitutivos da tópica nordestina. A música se apresenta como um espaço de construção discursiva onde o baião é menos um modelo a ser reproduzido, e mais um repertório simbólico a ser ressignificado no contexto da música instrumental brasileira contemporânea.

Logo abaixo, na Figura 2 ilustramos a tópica, a partir da observação da presença de musemas característicos da tópica nordestina, evidenciados, por exemplo, no uso da escala mixolídia na construção melódica da primeira parte do tema. Além disso, destaca-se a repetição da nota final em pequenos motivos melódicos que aparecem no motivo da introdução entre os compassos 6 e 12, e nos motivos do início do tema entre os compassos 14 e 15. Tal recurso contribui para a articulação da estrutura melódica do trecho. Também merece atenção o acompanhamento, que pode ser analisado pela audição da obra no link disponibilizado na descrição da figura 2. Ele é realizado por bateria, contrabaixo e piano, que executam uma levada rítmica de baião, gesto recorrente no repertório do jazz brasileiro, o qual pode ser interpretado, nesse contexto, como um musema rítmico que reforça a construção expressiva da tópica nordestina.



Figura 2. Tópica nordestina em “Baião por Acaso”

The musical score for "Baião por Acaso" is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 1-4) starts with an Em7(11) chord and a Gm7(11) chord. The second system (measures 5-8) features an F7(13) chord and a D7(9) chord. The third system (measures 9-12) includes an F7(13) chord and a D7(9) chord, with a 'A TEMPO' marking above the 13th measure. The fourth system (measures 13-16) has a Gm7/O chord and a D7(9) chord. The fifth system (measures 17-20) contains a D7(9) chord and a first ending marked '1' with an E7/O chord. The sixth system (measures 21-24) includes a second ending marked '2' with a D7 chord and an E/G# chord.

Fonte: Cortez (2025, p. 128)

[Descrição] Trecho da partitura da composição “Baião por Acaso”, de Nelson Faria. A partitura está escrita em clave de sol e mostra a melodia principal com cifras de acordes acima do pentagrama. Observam-se harmonias como Em7(11), Gm7(11), F7(13), D7(9) e E/G#, típicas da linguagem harmônica híbrida entre o baião e o jazz. A melodia apresenta motivos curtos e repetitivos, com rítmica sincopada, e uso de escala mixolídia, características associadas à tónica nordestina. Link para a audição do trecho: <https://youtube.com/shorts/2S1vDloX-2c> [Fim da descrição].

## Análise Musical II — “Paisagem Brasileira”

A composição “Paisagem Brasileira”, de autoria do pianista Gilson Peranzetta, representa um segundo momento analítico no qual a tónica nordestina é evocada de maneira mais sutil e integrada a uma paleta estilística mais ampla. A peça<sup>2</sup>, gravada no álbum “Buxixo” (2009) em formato de duo entre Gilson e Nelson, revela uma abordagem lírica e contemplativa, em contraste com o caráter mais rítmico e explícito de “Baião por Acaso”. Ainda assim, é possível identificar a presença de elementos tópicos nordestinos em diferentes níveis da organização musical, do melódico ao harmônico, do gestual ao expressivo.

A introdução da peça apresenta um ambiente modal ambíguo, no qual os modos lídio com sétima menor e mixolídio se alternam como podemos ver na figura abaixo (Figura 3). Pode-se observar um ostinato utilizando o modo dó mixolídio do primeiro ao oitavo compasso e em seguida

<sup>2</sup> Link para audição da obra: <https://youtu.be/8cBDck9ZHY>

o modo dó lídio b7 entre os compassos 9 e 12.

Figura 3. Introdução de "Paisagem Brasileira"

Fonte: Transcrição do autor

[Descrição] A imagem apresenta o início da peça com duas pautas em compasso 2/4: na mão direita, surgem acordes de quatro notas repetidos em semínimas, executados em dinâmica suave; na mão esquerda, há um padrão arpejado contínuo, com notas alternadas e pequenas ligaduras, acompanhado de sinais de crescendo e diminuendo. Na linha seguinte, a mão direita passa a sustentar acordes longos em mínimas, ligados entre si, enquanto a mão esquerda mantém o fluxo arpejado agora organizado em grupos de tercinas, ainda em dinâmica suave. O contraste entre os acordes estáticos da mão direita e o movimento constante da mão esquerda caracteriza o trecho.[Fim da descrição].

Essa superposição modal cria um espaço sonoro aberto, que evoca a sensação de paisagem e deslocamento sugerindo, como apontam Bastos e Piedade (2007, p. 3), uma escuta afetiva que pode se aproximar da ideia de interioridade e vastidão associada ao imaginário nordestino. Tal escolha modal, embora não exclusiva do repertório nordestino, assume aqui um papel indexical, funcionando como signo evocativo de um espaço simbólico reconhecível.

A melodia principal desenvolve-se de forma lírica e descendente, com frases simétricas, com movimentações de intervalos por grau conjunto e de terças, e contornos suaves. Esses elementos configuram uma gestualidade melódica que remete ao canto tradicional nordestino, especialmente àquelas canções associadas ao repertório regionalista e à memória oral. Embora instrumental, a linha melódica carrega um caráter vocal implícito, reforçado pela articulação pausada, pela respiração entre frases e pela ausência de ornamentos excessivos, como podemos observar no trecho transcrito na figura abaixo, a partir do compasso 27 (Figura 4).

Figura 4 – Parte do tema principal de “Paisagem Brasileira”



Fonte: Transcrição do autor

[Descrição] A imagem mostra dois sistemas musicais iniciando no compasso 23. Na mão direita, aparecem acordes longos ligados entre si, sustentados por mínimas com quatro notas sobrepostas. Logo após esses acordes (compasso 27, marcado **A'**), a melodia passa a desenvolver uma sequência de notas rápidas em movimento predominantemente conjunto, com pequenas síncopes e ligaduras que conectam motivos curtos. A mão esquerda mantém um padrão arpejado contínuo, alternando notas graves e médias, com articulações que criam fluxo constante. No segundo sistema, a escrita se torna mais densa, com grupos rítmicos mais rápidos, acidentes ocasionais e pequenas ligaduras que destacam frases curtas. O trecho combina acordes sustentados na parte superior com linhas melódicas móveis e arpejos regulares na parte inferior. [Fim da descrição].

A peça adota uma abordagem harmônica com recursos mais amplos do que aqueles usualmente empregados no baião. O duo recorre a encadeamentos cromáticos, modulações sutis, *voicings*<sup>3</sup> com usos de *clusters*<sup>4</sup> e acordes suspensos, que sugerem a linguagem do jazz moderno. No entanto, tais recursos harmônicos não anulam a evocação nordestina, eles revestem o material da tópica com uma interpretação voltada para elementos jazzísticos, reafirmando a proposta estética de releitura da tradição em processos de hibridação com o Jazz, como podemos observar nos acordes da introdução mostrados na Figura 3 e no exemplo abaixo (Figura 5).

<sup>3</sup> No jazz, o termo *voicing* se refere à disposição específica das notas que compõem um acorde, isto é, à forma como essas notas são distribuídas entre as vozes ou registros, o que influencia diretamente sua sonoridade. Não há uma única maneira correta de realizar um acorde, uma vez que diferentes *voicings* podem modificar de modo significativo a textura, o timbre e, em determinados contextos, até mesmo a função harmônica percebida.

<sup>4</sup> Aglomerados de notas muito próximas entre si, tocadas simultaneamente, formando uma sonoridade densa e altamente dissonante. Normalmente são construídos por segundas menores, segundas maiores ou intervalos ainda menores, resultando em blocos compactos de alturas.

Figura 4 – Passagem cromática na Harmonia



Fonte: Cortez (2025)

[Descrição] Trecho em que a mão direita executa acordes em bloco em movimento cromático, articulados em mínimas, criando uma sonoridade densa e incisiva. A mão esquerda mantém um padrão arpejado contínuo, em colcheias, estabelecendo contraste entre movimento linear e ataques harmônicos verticais. [Fim da descrição].

Rítmica e texturalmente, a composição apresenta uma abordagem contida e expansiva. O acompanhamento alterna entre ostinatos discretos e pulsos livres, com forte ênfase em elementos da música impressionista e do jazz modal, mas que, no contexto temático da peça, adquirem também a função de moldura simbólica para a paisagem evocada, como podemos ver nos exemplos das figuras 2 e 3. Como propõe Tagg (2013, p. 232), o contexto é decisivo para a significação musical, o mesmo gesto pode adquirir diferentes significados a depender do repertório em que se insere e das associações culturais mobilizadas.

A interpretação da peça, tal como registrada na gravação original<sup>5</sup>, valoriza a dinâmica intimista do duo de piano e violão de cordas de *nylon*, o uso expressivo do silêncio e a ressonância dos instrumentos como parte da construção discursiva.

No exemplo apresentado a seguir (Figura 5), temos a transcrição de um trecho da improvisação de Faria, no qual a tópica nordestina manifesta-se principalmente por meio do uso da escala lídia com sétima menor (lídio b7), recurso que emula uma sonoridade característica de repertórios associados a artistas como Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte. Logo no início do trecho selecionado<sup>6</sup>, (linha ascendente nos compassos 1-3) Nelson Faria executa uma frase que enfatiza claramente esse modo, no caso, C lídio b7, haja vista que o trecho transcrito ocorre sob o acorde de C7 add9, o qual permanece como base modal ao longo de toda a passagem. Além do aspecto modal, observa-se também a presença de motivos melódicos curtos com repetições de notas, especialmente no início de cada frase, configurando musemas melódicos que reforçam a expressividade da tópica. A combinação desses elementos, modo lídio b7 e repetição motívica, contribui para a construção de uma identidade sonora imediatamente reconhecível como ligada ao universo nordestino. Tanto a gravação quanto a transcrição abaixo evidenciam com nitidez a

<sup>5</sup> Link para audição da obra: <https://youtu.be/8cBDck9ZHBY>

<sup>6</sup> O trecho se encontra na minutagem 03:56 da obra.

presença desses musemas e sua função na configuração tópica.

Figura 5. Tópica nordestina na improvisação de Faria em "Paisagem Brasileira"



Fonte: Cortez (2025, p. 129)

[Descrição] Trecho da transcrição musical da improvisação de Nelson Faria na peça "Paisagem Brasileira", de Gilson Peranzetta. A melodia está escrita em clave de sol, em compasso 4/4, e evidencia o uso da escala lídia com sétima menor (lídio b7). A partitura apresenta motivos melódicos curtos, alguns com repetições de notas no início das frases, além de passagens com quíalteras (grupos de cinco e seis notas) que conferem fluidez rítmica à linha melódica. [Fim da descrição].

Como observamos no exemplo acima, do ponto de vista musemático, há vários fragmentos melódicos e rítmicos recorrentes que operam como marcadores semióticos da nordestinidade. A repetição de motivos, a pontuação harmônica em acordes dominantes com nona e a resolução suave de tensões modais funcionam como microgestos de evocação estilística, atuando como musemas afetivos que reforçam a ambientação simbólica da obra, configurando dessa forma, a tópica nordestina.

Portanto, em "Paisagem Brasileira", a tópica nordestina é subentendida, mas não menos presente: ela está diluída em um discurso musical que a internaliza como linguagem. A peça funciona como um palimpsesto estilístico no qual o Nordeste se torna paisagem simbólica, campo de memória e projeção sensível. A nordestinidade não é exposta, mas sussurrada ao ouvido do ouvinte atento, que reconhece nos contornos melódicos, nas harmonias modulantes e nos gestos interpretativos a presença de um imaginário cultural profundo.

## Considerações Finais

O presente artigo teve como objetivo central investigar a presença e o funcionamento da tópica nordestina em duas obras do guitarrista brasileiro Nelson Faria, utilizando como base teórica a teoria das tópicas musicais (Ratner, Agawu, Hatten) e os conceitos da semiótica da música popular, especialmente a noção de musema proposta por Philip Tagg. Por meio da análise detalhada das peças “Baião por Acaso” e “Paisagem Brasileira”, foi possível demonstrar que a tópica nordestina se manifesta de maneira multiforme, operando tanto em níveis estruturais (modos, padrões rítmicos, articulações melódicas) quanto discursivos e afetivos.

Constatou-se que Faria mobiliza signos musicais codificados que remetem a gêneros tradicionais do Nordeste brasileiro, como o baião, mas os insere em um contexto harmônico e formal mais amplo, incorporando recursos do jazz moderno e da música instrumental brasileira contemporânea. Esse gesto musical aponta para uma abordagem não meramente mimética ou folclorizante, mas sim reinterpretativa e criativa, na qual a nordestinidade funciona como elemento constitutivo de uma linguagem autoral híbrida. Assim, a tópica nordestina não é simplesmente citada, ela é reelaborada em novas configurações expressivas, sugerindo uma escuta que se ancora na tradição, mas que projeta novas possibilidades sonoras e simbólicas.

Ao aplicar a teoria das tópicas a esse repertório, o artigo busca contribuir para a expansão metodológica da análise musical no campo da musicologia popular. Tradicionalmente aplicada ao repertório tonal europeu do século XVIII, a teoria das tópicas mostra-se aqui eficaz na descrição de processos de significação em repertórios populares contemporâneos, especialmente quando articulada a perspectivas semióticas e culturais. A análise de tópicas como dispositivos retóricos e afetivos permite compreender de forma mais rica como músicos como Nelson Faria constroem discursos musicais que mobilizam memórias coletivas, afetos regionais e estratégias de identificação cultural.

A introdução do conceito de musema, por sua vez, oferece uma ferramenta poderosa para identificar microestruturas musicais de alto valor conotativo, que funcionam como gatilhos expressivos na escuta popular. No caso das obras analisadas, foi possível localizar musemas tanto rítmicos quanto melódicos que operam como marcadores da tópica nordestina reforçando sua presença mesmo quando o gesto musical não é explicitamente temático. Essa perspectiva contribui para o refinamento analítico da escuta musicológica, valorizando os aspectos “micrológicos” da construção do significado musical. A leitura proposta também evidencia o papel da performance, do arranjo e da interpretação como agentes de mediação na construção tópica. As escolhas tímbricas, a dinâmica controlada, os espaços de improvisação e a estruturação harmônica evidenciam a intenção do intérprete-compositor em construir uma paisagem sonora que



não apenas remeta ao Nordeste, mas que o reconfigure poeticamente dentro de um discurso estético mais amplo. Essa atitude está em consonância com o que Piedade (2011, p. 108) descreve como retórica da brasilidade, na qual o músico instrumental brasileiro atua como articulador de signos culturais em busca de identidade, expressividade e comunicação simbólica.

Do ponto de vista teórico, este trabalho demonstra a fertilidade do cruzamento entre teoria das tópicas, semiótica e análise musical aplicada à música popular brasileira. Ao propor um modelo analítico que considera tanto os aspectos formais quanto os elementos culturais da escuta, contribui-se para o fortalecimento de uma musicologia crítica e situada, capaz de dialogar com os repertórios e os contextos locais sem abrir mão do rigor analítico e da densidade conceitual. Em especial, a tópica nordestina aqui abordada aparece como um campo privilegiado para a análise musicológica, por sua força simbólica, riqueza estilística e relevância na constituição do imaginário musical brasileiro.

Como desdobramento futuro, sugere-se o aprofundamento dessa abordagem em outros repertórios e artistas da música instrumental brasileira que dialogam com a nordestinidade, incluindo intérpretes como Hermeto Pascoal, Dominginhos, Toninho Horta, Yamandu Costa e outros, bem como a ampliação do debate sobre a aplicação da teoria das tópicas em contextos pós-tonais, híbridos ou inter-regionais. Além disso, a abordagem aqui desenvolvida pode ser incorporada a práticas pedagógicas e críticas que valorizem a escuta contextualizada, a compreensão dos signos musicais em circulação e a articulação entre técnica e poética na produção musical contemporânea. Em suma, ao analisar a tópica nordestina na obra de Nelson Faria, este artigo procurou não apenas iluminar aspectos específicos de sua linguagem musical, mas também afirmar a relevância das abordagens semióticas e retóricas para a compreensão da música popular brasileira como campo de invenção, memória e diálogo cultural.

## Referências

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music.** Princeton: Princeton University Press, 1991.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, 2007.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de C. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: ANPPOM, 2006.



CORTEZ, Alexandre da Silva. **A Guitarra Brasileira de Nelson Faria: uma biografia musicológica** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2025.

FARIA, Nelson. **Cifra & Melodia** (songbook digital). Edição e distribuição exclusiva: Nossa Música Produções Musicais Ltda., 2004. [Não verificado: local de publicação não especificado no documento]. Livro digital (PDF).

HATTEN, Robert S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, p. 1-15, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005a.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. **Revista DaPesquisa**, v. 1, 2005b.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, p. 103-112, 2011.

RATNER, Leonard G. **Classic music: Expression, form, and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5-5, 2003.

TAGG, Philip. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. **Per Musi**, p. 7-18, 2011.

TAGG, Philip. Musicology and the Semiotics of Popular Music. **Semiotica**, v.66-1/3, 1987.

TAGG, Philip. **Music's meanings: a modern musicology for non-musos**. New York; Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012. E-book version 2.4.2, 2013. ISBN 978-0-9701684-5-0.

